

## 16 Il XIX secolo: il Romanticismo; la musica vocale

### Classicismo e Romanticismo

I termini usati per definire i diversi periodi storici in musica hanno sempre un doppio significato: essi indicano determinati stili musicali e inoltre certi spazi di tempo durante i quali predominano quegli stili. Per esempio, si usa comunemente l'aggettivo "classico" per indicare sia lo stile di Haydn, Mozart e Beethoven, che il periodo dal 1770 al 1800, o 1830, durante il quale fiorì quello stile. Di massima i due significati coincidono. In linea di principio, è sempre possibile definire in termini generali uno stile (o un insieme di stili in relazione significativa tra loro) e stabilirne più o meno precisamente le date dell'inizio e della fine. In pratica, naturalmente, più conosciamo la musica di qualsiasi determinato periodo, luogo o compositore, più chiaramente cominciamo a renderci conto che le descrizioni sommarie dello stile sono inadeguate e le delimitazioni del periodo piuttosto arbitrarie. Non c'è niente di più facile di una critica su queste basi. Tuttavia, la divisione della storia della musica in periodi stilistici ha la sua utilità. La divisione in periodi è un modo per render giustizia a entrambi i principi della storia: la continuità e la trasformazione. Per quanto approssimative e imprecise possano essere le classificazioni, riescono di utilità come punti di riferimento, come direzioni da prendere per avvicinarsi alla musica vera e propria. E più ci ricordiamo che sono solo una classificazione meglio esse ci serviranno allo scopo citato, perché non hanno la pretesa di descrivere tutta la produzione musicale classificata, più di quanto un'etichetta possa descrivere nei particolari tutti i prodotti contenuti in una scatola. Sol tanto quando abbiamo aperto la scatola, possiamo rinunciare all'etichetta se vogliamo, oppure formularne una migliore se possiamo.

I termini "classico" e "romantico" come definizioni di periodi stilistici sono piuttosto travagliati per due ragioni. In primo luogo, entrambi i termini, così come vengono usati nella letteratura, nelle belle arti e nella storia in genere, possiedono una varietà di signifi-

cati molto più estesa di quella normalmente attribuita ad essi nell'ambito della storia della musica. La parola "classico" suggerisce qualcosa di perfetto, finito, esemplare, un modello rispetto al quale ogni opera successiva può essere posta a confronto. Le opere di certi autori antichi sono conosciute come "i classici" e quasi nello stesso senso la musica di Palestrina può essere definita classica; ma nel XIX e nel XX secolo l'ideale classico divenne la musica di Haydn, Mozart e Beethoven. E così la parola "romantico" è continuamente usata per indicare così tante e diverse cose che risulta del tutto inadeguata per descrivere uno stile musicale, fino a quando non è stata particolarmente determinata a questo scopo.

Il secondo motivo per cui l'antitesi tradizionale tra classico e romantico è causa di confusione nella storia della musica, consiste nel fatto che non si tratta propriamente di una antitesi. In effetti è più rilevante la continuità che esiste tra i due stili, che non il loro contrasto. Non soltanto infatti si ritrovano elementi romantici nella musica del XVIII secolo ed elementi classici in quella del XIX; ma piuttosto si dovrebbe dire che la maggior parte della musica scritta tra il 1770 circa e il 1900 costituisce un unico periodo stilistico, con un comune e limitato repertorio di suoni musicali utilizzabili, un comune vocabolario armonico, con principi fondamentali comuni riguardanti le successioni armoniche, il ritmo e la forma, e un'intenzione comune, in particolare, di comunicare significati esclusivamente attraverso la musica; senza l'utilizzazione di un simbolismo extra-musicale che dal compositore proceda all'esecutore e all'ascoltatore; una musica quindi che muove da una notazione precisa e completa. Da Mozart a Mahler, tutti i tentativi verso nuove direzioni, modificazioni individuali, esperimenti e sviluppi secondo linee particolari — tutti si muovono all'interno della stessa tradizione e fanno riferimento a una stessa serie di principi fondamentali. Se Mozart avesse potuto ascoltare la musica di Mahler, gli sarebbe potuta piacere o no, ma non l'avrebbe certo trovata completamente insolita. L'esperienza per lui sarebbe stata più simile a quella di volare da Vienna a Pechino, che non da Vienna alla Luna.

Tenteremo ora di definire, o suggerire, il significato di "Romantico" in riferimento alla musica del XIX secolo. L'aggettivo *romantico* deriva dal termine *romanzo*, il cui significato letterario si riferisce a un racconto o a un poema medioevale che tratta eventi o personaggi eroici e scritto in una delle lingue romanze — cioè in uno dei volgari derivati dal latino ("romano"). Per esempio, i poemi medioevali che narravano le vicende di Re Artù erano chiamati *romanzi di re Artù*. Perciò, quando la parola *romantico* incominciò ad essere usata verso la metà del XVII secolo, essa trascinò con sé la connotazione di qualcosa di remoto, leggendario, irreali, fantastico e meraviglioso; un mondo immaginario e ideale, che contrastava con il mondo reale del presente. Questo significato è alla base della definizione che Walter Pater ha attribuito al romanticismo come "l'aggiunta di stranezza alla bellezza" e allude al detto di Francesco Bacone che "non esiste una bellezza straordinaria che

## I tratti del Romanticismo

non abbia qualcosa di singolare o di strano nella proporzione". Nel la prima parte del XVIII secolo, lo spirito romantico cominciò a manifestarsi con l'inizio dell'interesse per uno scenario naturale pittoresco e selvaggio e con la popolarità sempre più diffusa del "giardino all'inglese", cioè un giardino in cui si aveva l'impressione che la vegetazione fosse cresciuta in modo naturale e primitivo, invece di essere stata coltivata e organizzata in forme artificiali. Un altro segno evidente, intorno alla metà del secolo, fu la graduale trasformazione del significato di "gotico", che da termine dispregiativo quale era, assunse il valore di un elogio; la gente incominciò a scoprire le bellezze delle cattedrali medioevali, ad ammirarle per l'irregolarità e la complessità di ogni loro dettaglio, così diverse dalla simmetria e semplicità dell'architettura classica. Insieme a questo cambiamento di gusto vi fu il sorgere della cosiddetta novella gotica, che cominciò nel 1764 con il *Castello d'Ortano* di Walpole.

In senso molto generale, si può dire che tutta l'arte è romantica: poiché, anche quando trae i suoi materiali dalla vita reale, li trasforma e crea un nuovo mondo che necessariamente è molto lontano, a un livello maggiore o minore, dal mondo quotidiano. Da questo punto di vista, l'arte romantica si differenzia dall'arte classica per il maggiore valore che attribuisce al tipo di antichità e di stranezza, valore questo che naturalmente influisce sulla scelta e il trattamento del materiale. Il Romanticismo, in questo senso generale, non è un fenomeno legato a un periodo, ma ricorre in vari momenti e con forme diverse. Nella storia della musica, e anche delle altre arti, è possibile ravvisare periodi in cui Classicismo e Romanticismo si alternano — o, come Curt Sachs li ha definiti, cicli di *ethos* e *pathos*; così l'*ars nova* può essere considerata romantica rispetto all'*ars antiqua*, o il Barocco rispetto al Rinascimento, in modo almeno quanto simile anche il XIX secolo è romantico rispetto al classico del XVIII secolo.

Un altro elemento fondamentale del Romanticismo è il superamento di ogni limite, in due sensi diversi anche se correlati. In primo luogo, l'arte romantica aspira a trascendere i tempi o le situazioni immediate, a conquistare l'eternità, a inoltrarsi nel passato e a proiettarsi nel futuro, a superare l'estensione del mondo fino a spaziare nel cosmo. Contro gli ideali classici di ordine, equilibrio, controllo e perfezione all'interno di confini conosciuti, il Romanticismo ama la libertà, il movimento, la passione e la ricerca senza tregua dell'irraggiungibile. E proprio perché la sua meta non può mai essere raggiunta, l'arte romantica è continuamente perseguitata dal desiderio ardente e dallo struggimento di un appagamento impossibile.

In secondo luogo, l'intolleranza romantica di qualsiasi limite porta a un crollo di tutte le distinzioni. La personalità dell'artista tende a divenire tutt'uno con l'opera artistica; la chiarezza classica è sostituita da una certa oscurità intenzionale; l'enunciazione definita cede il passo alla suggestione, all'allusione o al simbolo. Le arti stesse tendono a fondersi una nell'altra, la poesia, per esempio, mi-



Disegno preparatorio per *La zattera della Medusa* di Théodore Géricault (1791-1824).  
L'arte romantica aspira a ritrarre in modo insistito le lotte dell'uomo e la natura nei suoi aspetti più selvaggi.

ra ad acquisire le qualità della musica, e la musica le caratteristiche della poesia.

Se la distanza e l'illimitato sono elementi romantici, allora la musica è la più romantica delle arti. La sua materia — composta di suoni e ritmi ordinati — è quasi completamente separata dal mondo concreto degli oggetti e questo distacco rende la musica più adatta a suggerire il flusso delle emozioni, dei pensieri e sentimenti che rappresenta il dominio proprio dell'arte romantica. Sol tanto la musica strumentale — musica pura, libera dal fardello delle parole — può raggiungere perfettamente il fine di comunicare un'emozione e perciò rappresenta l'ideale dell'arte romantica. Il suo isolamento dal mondo, il suo mistero e la sua incomparabile forza di suggestione che influenza la mente direttamente, senza la mediazione delle parole, fanno della musica l'arte dominante e una delle più rappresentative tra tutte le arti del XIX secolo. "Tutta l'arte mira costantemente alla condizione della musica", scrisse Pater. Schopenhauer credeva che la musica fosse la vera immagine e l'incarnazione della realtà più intima del mondo, l'espressione immediata dei sentimenti universali e degli imperi della vita in forma concreta e definita. Credere nel contenuto transmusicale della musica in generale fu uno dei concetti più amati, anche se non sempre riconosciuti, del XIX secolo.

A questo punto ci troviamo di fronte alla prima delle molte condizioni apparentemente contrastanti che ostacolano tutti i tentativi di affermare il significato del termine *romantico*, così come fu applicato alla musica dell'Ottocento. Noi cercheremo di affrontare questa difficoltà riassumendo le diverse tendenze che interessarono

## Il dualismo romantico

## Musica e testo

La musica di quel periodo e prestando attenzione alla maniera in cui i musicisti cercarono di armonizzare queste opposizioni nel loro pensiero e nelle loro opere.

La prima contraddizione riguarda il rapporto tra la musica e le parole. Se la musica strumentale è l'arte romantica per eccellenza, perché i grandi maestri, riconosciuti come tali, della sinfonia, cioè della forma più elevata di composizione strumentale, non furono romantici, bensì compositori classici, come Haydn, Mozart e Beethoven? E inoltre, una delle forme più caratteristiche del XIX secolo fu il *Lied*, una composizione vocale in cui Schubert, Schumann, Brahms e Hugo Wolf raggiunsero una nuova e più intima unione tra la musica e la poesia. La stessa musica strumentale della maggior parte dei compositori romantici fu più dominata dallo spirito lirico del *Lied* che da quello drammatico della sinfonia, così come è esemplificato dagli ultimi lavori di Mozart e Haydn e soprattutto da quelli di Beethoven. E ancora, un vasto numero di compositori importanti dell'Ottocento fu straordinariamente interessato e portato all'espressione letteraria, e molti famosi romanzieri e poeti romantici scrissero sulla musica con profondo amore e intuito. Lo scrittore E. T. A. Hoffmann fu un compositore d'opere di successo; Weber, Schumann e Berlioz scrissero notevoli saggi su argomenti musicali; Wagner fu poeta, saggista e a suo modo filosofo oltre che compositore.

Il conflitto tra l'ideale della musica strumentale pura, come suprema espressione romantica da una parte, e il forte orientamento letterario della musica dell'Ottocento dall'altra, trovò una risoluzione nel concetto di *musica a programma*. Essa consisteva, almeno nel significato che il XIX secolo attribuiva al termine, in una composizione strumentale associata a un tema poetico, descrittivo o anche narrativo — non per mezzo di figure retorico-musicali (come nel Barocco) o con l'imitazione di suoni e movimenti naturali (come a volte nel XVIII secolo), bensì attraverso la forza della suggestione fantastica. La musica a programma mirava ad assorbire e a trasformare il tema immaginato, trasportandolo interamente nella musica in modo tale da ottenere una composizione che, pur comprendendo il "programma", cionondimeno e in un certo senso lo trascende e ne è indipendente. Così la musica strumentale diventa un mezzo per comunicare quei pensieri che, sebbene potessero essere suggeriti dalle parole, andavano fondamentalmente al di là del potere espressivo delle parole. Vi fu anche un secondo modo in cui i Romantici conciliarono la musica con le parole, e si manifestò nell'importanza attribuita all'accompagnamento strumentale di musica vocale, a partire dai *Lieder* di Schubert fino ai drammi musicali di Wagner, in cui l'orchestra sinfonica avvolge letteralmente le voci.

Il punto di partenza della musica a programma del XIX secolo fu la *Sinfonia Pastorale* di Beethoven. Dopo la metà del secolo i compositori che si dedicarono più esplicitamente alla musica a programma furono Mendelssohn, Schumann, Berlioz e Liszt mentre alla fine del secolo i suoi maggiori rappresentanti furono Debussy

e Richard Strauss. Ma praticamente ogni compositore dell'epoca scrisse, a un livello più o meno alto, musica a programma, anche se non sempre essa veniva riconosciuta pubblicamente come tale; e una delle ragioni onde risulta così facile per gli ascoltatori associare una scena, o una storia, o una poesia a un brano di musica romantica, è che spesso il compositore stesso, forse inconsciamente, proprio nell'atto di comporre si riferiva a una di quelle idee. Coloro che scrivevano sulla musica prolettarono le loro stesse concezioni di una funzione espressiva della musica nel passato, sino a scegliere programmi romantici sin nei lavori strumentali non solo di Beethoven, ma anche di Mozart, Haydn e Bach.

Un altro campo di conflitto coinvolse i rapporti tra il compositore e il suo pubblico. Il passaggio da un pubblico relativamente limitato, omogeneo e istruito all'immenso pubblico eterogeneo e piuttosto impreparato costituito dalla classe media del XIX secolo, era cominciato già cento anni prima. La scomparsa del mecenatismo privato e il rapido sorgere di società concertistiche e di festival musicali, nella prima parte del XIX secolo, furono segni che questo cambiamento stava continuando. I compositori, per arrivare al successo, dovevano in qualche modo raggiungere il nuovo e vasto pubblico; la loro lotta per essere ascoltati e capiti doveva avvenire in uno spazio molto più ampio di quello di qualsiasi altra epoca precedente nella storia della musica. Eppure è proprio questo periodo più di qualunque altro che ci presenta il fenomeno dell'isolamento dell'artista, uno che si sente diverso dalle altre persone e che è spinto dall'isolamento a cercare l'ispirazione in se stesso. Questi musicisti non dovevano comporre, come i loro antenati del Settecento, per un mecenate o per un'occasione particolare, bensì scrivevano per l'infinito, per i posteri, per un immaginario pubblico ideale che, così essi speravano, li avrebbe un giorno capiti ed apprezzati; oppure componevano per una cerchia ristretta di spiriti a loro affini, a cui rivelavano quei sentimenti profondi da loro considerati troppo delicati e preziosi per essere dichiarati di fronte al pubblico grossolano delle sale da concerto. Questo spiega il contrasto, così tipico del periodo, tra le imponenti creazioni di Meyerbeer, Berlioz, Wagner, Strauss o Mahler da una parte e le effusioni intime e liriche dei *Lieder* di Schumann o dei brevi pezzi per pianoforte di Schubert, Mendelssohn e Chopin dall'altra.

L'abisso tra il pubblico di massa e il compositore isolato non sempre poté essere colmato. I musicisti più compiacenti con capacità di conquistare il pubblico si volsero alla insignificante e ampollosa musica da salotto, ma gli artisti più seri disprezzarono tale volgarità. Essi erano convinti, e in parte era una semplice autodifesa compensativa, che il compositore fosse una combinazione elevata di sacerdote e poeta, un uomo a cui era stato affidato il compito di rivelare all'umanità il più profondo significato della vita, attraverso il mezzo divino della musica. L'artista era un "genio" che scriveva sotto "ispirazione", un profeta, anche se il suo messaggio poteva essere respinto.

La folla  
e l'individuo

Nella terza parte del romanzo di Novalis, *Heinrich von Ofterdingen* (1802), c'è una storia che illustra l'ideale romantico dell'artista: un giovane e modesto taglialegna sposa segretamente una principessa e dalla loro unione nasce un figlio. Essi si recano con trepidazione a chiedere la riconciliazione al re, il padre della principessa. Il re li riceve, insieme al loro bambino, con gioia, tra le grida di approvazione del popolo. Senza dubbio il momento culminante di questa novella rappresenta allegoricamente il riconoscimento pubblico e il trionfo che l'artista romantico desiderò sempre ardentemente, ma non sempre ottenne. Se possedeva sufficiente volontà e forza, poteva arrivare a dominare l'immaginazione popolare, come aveva fatto Beethoven, come si era sforzato di fare Berlioz e come Liszt e Wagner fecero in modo impareggiabile. È importante anche notare che i grandi virtuosi del XIX secolo furono individuati dalla personalità prepotente ed eroica — come ad esempio Paganini e Liszt. Essi furono solisti strumentali, in opposizione al tipico virtuoso del XVIII secolo, il cantante d'opera, che era il membro più eminente di un gruppo, e in opposizione al tipico virtuoso del XX secolo, il direttore d'orchestra, che è il dittatore di un gruppo. Questo accento sull'individuo è presente ovunque nel Romanticismo: la migliore musica vocale scritta durante il secolo è per voce solista, e non per coro. Questa concezione del compositore come profeta, come figura isolata ed eroica in lotta contro un ambiente ostile, contribuì anche a rivestire la musica di un alone di eccitazione, di una tensione emotiva per mezzo della quale elevò lo spirito del pubblico.

Un contrasto affine nel periodo classico-romantico fu quello tra esecutori professionisti e dilettanti. La distinzione tra professionisti e dilettanti, già avvenuta nel XVIII secolo, diventò più acuta quando si perfezionarono gli standard professionali dell'esecuzione. Da una parte vi era il grande e affascinante virtuoso, davanti a cui il pubblico delle sale da concerto restava rapito e incantato; dall'altra un insieme vocale o strumentale composto da vicini di casa oppure dalla famiglia rinunita nel salotto con pianoforte a cantare le arie e gli inni prediletti. Far musica in famiglia, abitudine quasi sconosciuta dopo l'avvento del fonografo e della televisione, fu una caratteristica costante, anche se non pubblicizzata, dell'ambiente musicale del XIX secolo e dell'inizio del XX.

Durante il XIX secolo, la popolazione europea ebbe un fortissimo incremento, in parte dovuto alla rivoluzione industriale. Ciò avvenne soprattutto nelle città: gli abitanti sia di Londra che di Parigi, tra il 1800 e il 1880, si quadruplicarono. Di conseguenza, la maggior parte della gente, compresa anche la maggioranza dei musicisti, non viveva più in una comunità, una Corte o in una città dove tutti si conoscevano e dove l'aperta campagna non era mai molto lontana; si disperse invece nella folla immensa e impersonale delle città moderne.

*Uomo e natura*  
Ma più la vita quotidiana dell'uomo si allontanò dalla natura e più egli si innamorò della natura. Da Rousseau in poi, la natura

venne sempre più idealizzata nei suoi aspetti più selvaggi e più pittoreschi. L'Ottocento fu un secolo di pittura paesaggistica. Ai paesaggi musicali delle *Stagioni* di Haydn e della *Sinfonia Pastorale* di Beethoven, seguirono quelli delle *ouvertures* di Mendelssohn, della *Friehling Symphonie* e della *Rheinische Symphonie* di Schumann, dei poemi sinfonici di Berlioz e di Liszt e delle opere di Weber e di Wagner. Tuttavia, per il compositore romantico, la natura non fu esclusivamente un soggetto da descrivere. Venne percepita un'affinità tra la vita interiore dell'artista e la vita della natura, onde quest'ultima divenne non solo un rifugio ma anche una fonte di energia, d'ispirazione e di rivelazione. Questa parentela di specie mistica con la natura che controbilanciava l'artificiosità dell'esistenza cittadina, è così preminente nella musica del XIX secolo, come lo è nella letteratura e nell'arte di allora.

L'Ottocento vide un rapido espandersi del metodo scientifico e della conoscenza esatta. Contemporaneamente, come per reazione, la musica di quel periodo viene spinta in un modo costante al di là dei limiti del razionale, verso l'inconscio e il soprannaturale. Trae i suoi soggetti dal mondo dei sogni (l'inconscio individuale), come la *Symphonie fantastique* di Berlioz, o dal mito (l'inconscio collettivo), come nei drammi musicali di Wagner. Anche la natura, nell'immaginazione romantica, è frequentata in continuazione da spiriti ed è ricca di misteriosi significati. Nel tentativo di trovare un linguaggio musicale capace d'esprimere queste idee nuove e singolari, l'armonia, la melodia e il colore orchestrale tendono a estendere i propri domini.

Il XIX secolo fu principalmente un'età profana e materialistica, nonostante esistesse un importante movimento di risveglio nella Chiesa cattolica con risultati musicali che esamineremo più avanti. Ma lo spirito essenzialmente romantico, ancora una volta in conflitto con un'importante tendenza del suo tempo, fu idealistico ma non religioso. Gli adattamenti musicali di testi liturgici più caratteristici del XIX secolo furono, come la *Missa solennis* di Beethoven, troppo personali e troppo vasti per essere adottati nelle funzioni religiose ordinarie: si pensi al gigantesco *Requiem* e al *Te Deum* di Berlioz, o al *Requiem* di Verdi. I compositori romantici fornirono anche un'espressione alle generalizzate aspirazioni religiose in versioni non liturgiche, come ad esempio il *Requiem tedesco* di Brahms, il *Parsifal* di Wagner e l'Ottava Sinfonia di Mahler. Inoltre, un vasto settore della musica romantica è percorso da istanze idealistiche che si potrebbero definire "religiose", in senso vagamente pantheistico.

Un'altra area di conflitto nel XIX secolo fu di carattere politico: era il conflitto tra la crescita del nazionalismo e la nascita di movimenti socialisti internazionalisti delineati nel *Manifesto del partito comunista* di Marx e Engels (1848) e nel *Capitale* di Marx (1867). Il nazionalismo esercitò una forte influenza sulla musica romantica. Furono accentuate le differenze tra i vari stili musicali nazionali e le canzoni popolari finirono con l'essere venerate come

### Professionisti e dilettanti

### La scienza e l'irrazionale

### Materialismo e idealismo

### Nazionalismo e internazionalismo

## Tradizione e rivoluzione

l'espressione spontanea dell'anima nazionale. Il Romanticismo musicale fiorì soprattutto in Germania, non solo perché lo spirito romantico era congeniale al modo di pensare dei Tedeschi, ma anche perché il sentimento nazionale di questo Paese, che era stato per lungo tempo represso politicamente, doveva trovare uno sbocco nella musica e nelle altre forme d'arte. Oltre alla concentrazione sulla musica nazionale, vi era poi l'interesse per l'esotismo e la simpatia per gli idiomi stranieri, capaci di raggiungere un tono pitresco. La musica dei grandi compositori romantici non restò, naturalmente, confinata all'interno di ogni singola nazione, che il suo messaggio era rivolto a tutta l'umanità. Ma i suoi idiomi erano nazionali, a differenza dell'ideale settecentesco di un linguaggio musicale cosmopolita, in cui le caratteristiche nazionali erano minimizzate.

Il movimento romantico ebbe fin dall'inizio una coloratura rivoluzionaria a cui corrispondeva un'enfaticizzazione di quella virtù, l'originalità, di cui era dotata l'arte. Il Romanticismo fu considerato come una rivolta contro le limitazioni del Classicismo, sebbene allo stesso tempo la musica fosse considerata come un'esemplificazione della concezione prevalente che vedeva nell'Ottocento un secolo di progresso e di evoluzione.

Fino alla fine del XVIII secolo i compositori avevano scritto per il loro tempo, per il presente; in generale, non erano stati molto interessati né al passato né al futuro. Ma i compositori romantici, non amando il presente, venivano affascinati dal giudizio dei posteri; non è un caso che due saggi di Wagner sulla musica fossero intitolati *Arte e rivoluzione* (1849) e *L'opera d'arte del futuro* (1850). Rispetto al passato prossimo, tuttavia, l'aspetto rivoluzionario fu oscurato dalla concezione del Romanticismo come completamento del Classicismo. Le tendenze degli anni 1770-80, come l'*empfindsamer Stil* e lo *Sturm und Drang*, che a questo punto possono essere viste come le prime manifestazioni del movimento romantico, non erano molto considerate; ma Beethoven e qualche volta anche Mozart furono riguardati dai compositori romantici come coloro che avevano percorso quel sentiero che loro stessi stavano per intraprendere. Sorse così il concetto di musica come arte che aveva una storia — e tra l'altro, una storia che doveva essere interpretata, secondo le teorie filosofiche prevalenti a quel tempo, come un processo di evoluzione.

Il passato continuò a manifestarsi attraverso la persistenza della tradizione classica. Vi furono compositori che continuarono a scrivere nelle forme classiche della sonata, sinfonia e quartetto d'archi, e che basarono la loro musica ancora sul sistema armonico classico. Inoltre, non tutti i compositori adottarono interamente le innovazioni romantiche; all'interno del movimento generale, vi furono conservatori e radicali. Mendelssohn, Brahms e Bruckner furono conservatori; Berlioz, Liszt e Wagner più radicali. Tendenze conservatrici e radicali convivevano in stretto contatto in Schumann.

Una delle caratteristiche del movimento romantico fu l'interesse per la musica del passato, compresa anche quella degli anni appe-

na trascorsi. Le storie della musica di Burney e di Hawkins del XVIII secolo, e la pubblicazione dei lavori sacri di Byrd, Gibbons, Purcell e di altri compositori, nei tre volumi della *Cathedral Music*, compilati da William Boyce (1760, 1768, 1778), mostrano che questa tendenza, come altre nel Romanticismo, aveva degli antecedenti importanti in Inghilterra. Bach e Palestrina furono particolarmente congeniali ai Romantici. *La Passione secondo San Matteo* di Bach fu ripresa a Berlino sotto la direzione di Mendelssohn, nel 1829, in una esecuzione che fu esempio notevole dell'interesse generale per la musica di Bach, interesse che nel 1850 condusse ad iniziare la pubblicazione della prima edizione completa dei suoi lavori. Nel 1862 fu iniziata un'edizione consimile per i lavori di Palestrina. Il sorgere di una musicologia storica nell'Ottocento fu un'altra conseguenza dell'interesse romantico per la musica delle epoche precedenti, a sua volta incrementato dalle scoperte dei musicologi. Naturalmente i Romantici "romanticizzarono" la storia; essi sentivano nella musica di Bach, Palestrina e di altri compositori più antichi ciò che a loro interessava udire, e se ne impossessavano per i loro scopi. Questa fu soltanto una, e non la più piccola, delle tante contraddizioni del Romanticismo, il cui interesse per il passato, se non avesse avuto motivazioni così soggettive, avrebbe potuto aprire la via a una disciplina oggettiva della ricerca storica musicale.